

ALEXANDRA JELEVA
Sofijski Universitet „Sv. Kliment Ohridski”

La (pseudo-) rationalité du fantastique romantique

Mots clés : fantastique, romantisme, vraisemblance, discours pseudo-rationnel

Résumé :

Le texte se propose d'aborder le concept de fantastique à la lumière de certains textes théoriques de l'époque romantique. La réflexion s'articule autour de la notion de vraisemblance. Elle s'appuie sur les définitions de G. Genette et de J. Kristeva et met l'accent sur la production d'un discours argumentatif pseudo-rationnel destiné à fournir un alibi à la fiction.

« Que le monde positif vous appartienne irrévocablement, c'est un fait et sans doute un bien; mais brisez, brisez cette chaîne honteuse du monde intellectuel, dont vous vous obstinez à garrotter la pensée du poète. »¹

Cet extrait de l'essai de Nodier *Du fantastique en littérature* met en évidence une antinomie entre le rationnel et l'irrationnel. En effet, une certaine tradition existe qui considère le fantastique romantique comme une réaction contre le positivisme et le rationalisme hérités du XVIII^e siècle, comme une expression privilégiée de l'irrationnel². Cet aspect est particulièrement présent chez Nodier. Les critiques qu'il formule à l'égard du *progrès* et de la *science* (parodie du jargon des médecins dans *La Fée aux miettes*, prédilection pour le personnage du fou qui aurait un avantage gnosisque sur l'esprit rationnel³), vont de pair avec un certain passéisme : en opposant la crédulité du passé au scepticisme du présent, il constate la dépoétisation progressive de la pensée⁴.

¹ Charles Nodier, « Du fantastique en littérature », in *Contes fantastiques*, Charpentier, Paris, 1874, p. 30

² Cf. par exemple Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, Paris, 1987

³ « Que sais-je, infortuné qu'ils appellent fou si cette prétendue infirmité ne serait pas le symptôme d'une sensibilité plus énergique, d'une organisation plus complète, et si la nature, en exaltant toutes tes facultés ne les rendit pas propres à percevoir l'inconnu? » (Charles Nodier, « Une heure ou La vision », in *Contes*, Editions Garnier Frères, Paris, 1961, p. 21).

⁴ « [...] il faut lutter à la fois contre le *prosaïsme* d'une parole usée, contre la monotonie d'une création trop décrite, où les savants ne voient plus que des agrégations capricieuses de molécules élémentaires, contre la sécheresse de ce cœur de cendres que porte la société actuelle et qui ne palpète plus. Cela est difficile et admirable. Mais la poésie des choses, où est-elle maintenant sur la terre? [...] Ce grand voyageur épique de l'antiquité serait bien surpris aujourd'hui s'il avait à recommencer sa fable immortelle! On lui apprendrait que sa Circé n'est tout au plus que la Narina de Levaillant ou l'Obérée de Bougainville. Ses sirènes, ce sont des phoques ou des veaux marins; Charybde et Scylla, des roches; Polyphème, un Patagon borgne et anthropophage. Heureuse influence des découvertes et des progrès! » (Charles Nodier, *Paul ou La Ressemblance*, *op.cit.*, p. 644)

Ces observations permettent de dégager une caractéristique essentielle du fantastique romantique : l'introduction d'un critère intellectif dans la réception de l'œuvre. Le merveilleux d'Homère n'est plus recevable, parce qu'il n'est plus conforme au code cognitif dominant. D'autres théoriciens du fantastique de la même époque font également du principe rationnel (*le bon sens*) un critère déterminant permettant de juger de la valeur esthétique de la fiction :

En un temps où on est las de toutes les sensations et où il semble qu'on ait épuisé les manières les plus ordinaires de peindre et d'émouvoir [...], lorsqu'on avait tout lieu de croire que le tour du monde était achevé dans l'art, et qu'il restait beaucoup à transformer et à remanier sans doute, mais rien de bien nouveau à découvrir, Hoffmann s'en est venu qui, aux limites des choses visibles et sur la lisière de l'univers réel, a trouvé je ne sais quel coin obscur, mystérieux et jusque-là inaperçu, dans lequel il nous a appris à discerner des reflets particuliers de la lumière d'ici-bas, des ombres étranges projetées et des rouages subtils, et tout un revers imprévu des perspectives naturelles et des destinées humaines auxquelles nous étions le plus accoutumés. Dans ses meilleurs contes, là où il se montre réellement inventeur et original, il sait, par les rapprochements fortuits les plus saisissants, par une combinaison presque surnaturelle de circonstances à la rigueur possibles, exciter et caresser tous les penchants superstitieux de notre esprit, sans choquer trop violemment notre bon sens obstiné; ce qu'il nous raconte alors peut sans doute s'expliquer par des moyens humains, et n'exige pas à toute force l'intervention d'un principe supérieur; mais bien que notre bon sens ne soit pas évidemment réduit au silence, et qu'il puisse toujours se flatter de trouver au bout du compte le mot de l'énigme, il y a quelque chose en nous qui rejette involontairement cette explication pénible et vulgaire, et qui s'attache de préférence à la solution mystérieuse dont le leurre nous est de loin offert comme derrière un nuage. C'est dans ce mélange habile, dans cette mesure discrète de merveilleux et de réel que consiste une grande partie du secret d'Hoffmann pour ébranler et émouvoir; je l'aime bien mieux et le trouve bien plus original en ces sortes de compositions que dans les égarements capricieux d'un fantastique effréné, et les rêveries incohérentes d'une demi-ivresse.⁵

C'est dire que la notion esthétique de vraisemblance interfère avec des notions cognitives et intellectives. Comme *le bon sens* du lecteur révoque en doute le surnaturel traditionnel, il faut rénover la matière fictionnelle :

J'ai dit souvent que je détestais le vrai dans les arts, et il m'est avis que j'aurais peine à changer d'avis; mais je n'ai jamais porté le même jugement du vraisemblable et du possible, qui me paraissent de première nécessité dans toutes les compositions de l'esprit. Je consens à être étonné; je ne demande pas mieux que d'être étonné, et je crois volontiers ce qui m'étonne le plus, mais je ne veux pas qu'on se moque de ma crédulité [...].⁶

Cette confusion entre l'ordre de la fiction littéraire et l'ordre de l'idéologie (au sens le plus large) est à l'origine de l'ambiguïté fondamentale qui caractérise la démarche fantastique : le fantastique se présente comme une interrogation sur un fait inclassable par rapport aux normes reçues et à l'expérience de l'individu. Il

⁵ Sainte-Beuve, « Hoffmann. Contes Nocturnes », in *Œuvres, I (Premiers lundis)*, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1966, pp. 382-383.

⁶ Charles Nodier, *La Fée aux miettes*, in *Contes*, Editions Radouga, Moscou, 1985, p. 144.

s'agit d'une interprétation problématique du réel qui met en question la cognoscibilité de la nature et la validité des lois naturelles. Le fantastique met en place une diégèse qui échappe à l'économie traditionnelle du naturel et du surnaturel. Ce procédé implique à la fois la rationalisation du surnaturel (le merveilleux traditionnel est rejeté parce qu'il n'est plus vraisemblable) et l'irrationalisation du naturel (relativisation des lois, déficience gnoséologique, exploitation de phénomènes naturels mais inexplicables). Ainsi, dans son article célèbre sur Hoffmann J.-J. Ampère rejette aussi bien le surnaturel conventionnel qui ne résiste pas à l'examen du *bon sens* que les explications rationnelles réductrices. Selon la formule de J.-J. Ampère, Hoffmann a créé *le merveilleux naturel*. Cette analyse met en évidence la dissociation du rationnel et du naturel.⁷

Cette dissociation est à la base d'une conception originale de la vraisemblance. Pour définir cette démarche nous allons recourir à la typologie de Gérard Genette⁸. Il distingue trois types de récit : le récit vraisemblable qui se fonde sur un ensemble de conventions que le lecteur reconnaît et présuppose⁹ ; le récit non vraisemblable qui ne se réfère à aucun système conventionnel identifiable¹⁰ et enfin, le récit qui invente son propre vraisemblable¹¹. Le fantastique se présente comme un cas particulier du troisième type de récit. Comme il transgresse à la fois les conventions

⁷ « Je n'entends point parler ici de ces tours d'escamotage [...] où tout s'explique à la fin par les procédés de la fantasmagorie et les effets de la machine électrique; mais il est un ordre de faits placés sur les limites de l'extraordinaire et de l'impossible, de ces faits comme presque tout le monde en a quelques-uns à raconter, et qui font dire, dans des moments d'épanchement: Il m'est arrivé quelque chose de bien étrange. N'y a-t-il pas les songes, les pressentiments que l'événement a vérifiés, les sympathies, les fascinations, certaines rencontres singulières, certaines impressions indéfinissables? Hoffmann excelle à faire entrer ces choses dans ses étonnants récits; il tire un parti prodigieux de la folie, de tout ce qui lui ressemble [...], des manies, des dispositions bizarres de tout genre. La liaison même du récit, son allure simple et naturelle, a quelque chose d'effrayant qui rappelle le délire tranquille et sérieux des fous. » (J.-J. Ampère, « Allemagne. Hoffmann », in *Le Globe*, tome VI, N° 81, Paris, samedi, 2 août 1828).

⁸ Gérard Genette, « Vraisemblance et motivation », in *Figures II*, Seuil, coll. "Points Essais", Paris, 1979.

⁹ « Le récit vraisemblable est donc un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. » (Gérard Genette, *op.cit.*, p. 76).

¹⁰ « A l'autre bout de la chaîne, c'est-à-dire à l'extrême opposé de cet état de vraisemblable implicite, on trouverait les œuvres les plus émancipées de toute allégeance à l'*opinion du public*. Ici, le récit ne se soucie plus de respecter un système de vérités générales [...]. » (Gérard Genette, *op.cit.*, p. 77).

¹¹ « Un tel récit devrait alors chercher à se donner la transparence qui lui manque en multipliant les explications, en suppléant à tout propos les maximes, ignorées du public, capables de rendre compte de la conduite de ses personnages et de l'enchaînement de ses intrigues, bref en inventant ses propres poncifs et en simulant de toutes pièces et pour les besoins de sa cause un *vraisemblable artificiel* qui serait la théorie – cette fois-ci, et par force, explicite et déclarée – de sa propre pratique. » (Gérard Genette, *op.cit.*, p. 79).

du merveilleux traditionnel et du réalisme, il élabore sa propre codification subversive en détournant et en manipulant le vraisemblable implicite.

La définition de J. Kristeva nous permettra également d'approfondir notre réflexion :

[...] on pourrait dire que le *vraisemblable* (le discours « littéraire ») est un *degré second* de la relation symbolique de ressemblance. L'authentique vouloir-dire (husserlien) étant le vouloir-dire vrai, *la vérité* serait un discours qui ressemble au réel; le *vraisemblable*, sans être vrai, serait le discours qui ressemble au discours qui ressemble au réel. Un « réel » décalé, allant jusqu'à perdre le premier degré de ressemblance (discours réel) pour se jouer uniquement au second (discours-discours), le vraisemblable n'a qu'une seule caractéristique constante: il *veut dire*, il est un *sens*. Au niveau du vraisemblable le sens se présente comme généralisé et oublieux du rapport qui l'avait originairement déterminé: le rapport langage/vérité objective. Le sens du vraisemblable n'a plus d'objet hors discours, il n'est pas concerné par la connexion objet-langage, la problématique du vrai et du faux ne le regarde pas. Le sens vraisemblable *fait semblant* de se préoccuper de la vérité objective; ce qui le préoccupe en fait, c'est son rapport à un discours dont le « faire-semblant-d'être-une-vérité-objective » est reconnu, admis, institutionnalisé. [...] Refuge du *sens*, le vraisemblable est tout ce qui, sans être non-sens, n'est pas limité au savoir, à l'objectivité. [...] Or le sens (au-delà de la vérité objective), étant un effet interdiscursif, l'effet vraisemblable est une question de rapport de discours. [...]

Le trait radical du *vraisemblable sémantique*, comme son nom le désigne, est la *ressemblance*. Est vraisemblable tout discours qui est en rapport de similarité, d'identification, de reflet avec un autre. Le vraisemblable est une mise ensemble (geste symbolique par excellence, cf. gr. *sumballein*=mettre ensemble) de deux discours différents dont l'un (le discours littéraire, second) se projette sur l'autre qui lui sert de miroir, et s'y identifie au-delà de la différence. Le miroir auquel le vraisemblable ramène le discours littéraire est le discours dit naturel. Ce « principe naturel » qui n'est pas autre chose *pour un temps* que le bon sens, le socialement accepté, la loi, la norme, définit l'*historicité* du vraisemblable. La sémantique du vraisemblable postule une ressemblance avec la loi d'une société donnée dans un moment donné et l'encadre dans un présent historique.¹²

Dans le cas du fantastique ce miroir serait à la fois un miroir déformant et un miroir aux alouettes. Le fantastique se présente comme une *réflexion* dans tous les sens du mot : les textes développent une argumentation qui cautionne leur propre vraisemblance, en produisant un discours pseudo-rationnel et en se dédoublant en texte et métatexte¹³. L'argumentation du fantastique ne vise pas à se conformer au discours *naturel*, mais à le concurrencer en créant un semblant de discours naturel, un discours mimétique éclectique, un raisonnement qui tourne à vide, en appliquant un code interprétatif inadéquat ou en superposant de façon abusive plusieurs codes interprétatifs qui s'annulent¹⁴.

¹² Julia Kristeva, « La productivité dite texte », in *Σημειωτική*, Seuil, collection «Tel quel», Paris, 1969, pp. 211-212.

¹³ V. par exemple *Avatar* ou *Jettatura* de T. Gautier.

¹⁴ « Si les apparitions sont un mensonge, il faut convenir qu'il n'y a point de vérité plus

Il reste enfin à relever un ultime paradoxe du fantastique romantique. La pseudo-rationalité de la vraisemblance fantastique est indissociable de la rationalité du projet esthétique et de l'écriture. Les théoriciens du fantastique accordent une place importante à ce problème dans leurs écrits :

Nous insistons longtemps sur sur tous ces côtés humains et ordinaires du talent d'Hoffmann, parce qu'il a malheureusement fait école, et que des imitateurs sans esprit, des imitateurs enfin, ont cru qu'il suffisait d'entasser absurdités sur absurdités et d'écrire au hasard les rêves d'une imagination surexcitée, pour être un conteur fantastique et original; mais il faut dans la fantaisie la plus folle et la plus déréglée une apparence de raison, un prétexte quelconque, un plan, des caractères et une conduite, sans quoi l'œuvre ne sera qu'un plat verbiage, et les imaginations les plus baroques ne causeront même pas de surprise.¹⁵

Dans la deuxième préface de *Smarra* Nodier ironise sur l'incapacité des auteurs du XVIII^e siècle à présenter de façon vraisemblable un phénomène irrationnel: le rêve¹⁶. En définissant sa propre démarche il insiste sur l'effort créateur qui vise à reproduire l'incohérence des visions pendant le sommeil et se moque des critiques qu'il a essuyées à ce propos. Son texte se veut décousu et chaotique, mais cette irrationalité apparente est le fruit d'une rationalité consciente et réfléchie:

On a jugé que la fable n'en était pas claire; qu'elle ne laissait à la fin de la lecture qu'une idée vague et presque inextricable; que l'esprit du narrateur, continuellement

accréditée que cette erreur. Tous les siècles, toutes les nations, toutes les histoires en rendent témoignage; et sur quoi faites-vous reposer la notion de ce qu'on appelle la vérité, si ce n'est sur le témoignage des histoires, des nations, des siècles? J'ai d'ailleurs sur ce sujet une manière de penser qui m'est tout à fait propre, et que vous trouverez probablement fort étrange, mais dont je ne peux me départir: c'est que l'homme est incapable de rien inventer; ou, pour m'exprimer autrement, c'est que l'invention n'est en lui qu'une perception innée des faits réels. Que fait aujourd'hui la science? A chaque nouvelle découverte, elle justifie, elle authentique, si l'on peut s'exprimer ainsi, un des prétendus mensonges d'Hérodote et de Plin. La fabuleuse girafe se promène au Jardin du Roi. Je suis un de ceux qui y attendent incessamment la licorne. Les dragons, les vouivres, les endriagues, les tarasques ne font plus partie du monde vivant; mais Cuvier les a retrouvés dans le monde fossile. Tout le monde sait que la harpie était une énorme chauve-souris, et les poètes l'ont décrite avec une exactitude qui ferait envie à Linné. » (Charles Nodier, *Inès de Las Sierras*, in *Contes*, Radouga, Moscou, 1985, p. 486). A ce propos v. aussi l'observation de Sainte-Beuve: « Nodier, dans les genres divers qu'il cultive, s'en tient volontiers à la chimie d'avant Lavoisier, comme il reviendrait à l'alchimie ou aux vertus occultes d'avant Bacon [...] » (Sainte-Beuve, « Charles Nodier », in *Portraits littéraires*, Librairie Garnier Frères, Paris, s.a.). Sur la crise des codes culturels v. aussi Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Larousse, Paris (?), 1974.

¹⁵ Théophile Gautier, « Contes d'Hoffmann », in *La Morte amoureuse, Avatar et autres récits fantastiques*, Gallimard, Folio classique, Paris, 1995, p. 460.

¹⁶ « Il n'y a pas vingt ans que le songe était de rigueur quand on composait une tragédie; j'en ai entendu cinquante, et malheureusement il semblait à les entendre que leurs auteurs n'eussent jamais rêvé. » (Charles Nodier, *Smarra*, Préface nouvelle, in *Contes*, Editions Radouga, Moscou, 1985, p. 34.)

distrain par les détails les plus fugitifs, se perdait à tout propos dans des digressions sans objet; que les transitions du récit n'étaient jamais déterminées par la liaison naturelle des pensées, *unctura mixturaque*, mais paraissaient abandonnées au caprice de la parole comme une chance du jeu de dés; qu'il était impossible enfin d'y discerner un plan rationnel et une intention écrite.

J'ai dit que ces observations avaient été faites sous une forme qui n'était pas celle de l'éloge; *on pourrait aisément s'y tromper*; car c'est l'éloge que j'aurais voulu. Ces caractères sont précisément ceux du rêve; et quiconque s'est résigné à lire *Smarra* d'un bout à l'autre, sans s'apercevoir qu'il lisait un rêve, a pris une peine inutile.¹⁷

Le conte de Nodier *Inès de Las Sierras* illustre cet aspect de l'esthétique fantastique. Il met en évidence un art narratif. Une histoire rationnelle (qui a une explication rationnelle) est racontée comme une histoire irrationnelle (les auditeurs cherchent en vain cette explication), c'est-à-dire qu'elle est valorisée par l'art du narrateur qui maîtrise son récit. L'attitude artistique s'avère la seule attitude adéquate face à un mystère inexplicable, la seule qui permet de dépasser l'opposition entre le rationnel et l'irrationnel. Sergy (l'irrationnel exalté) et Boutraix (le rationalisme outrancier et caricatural) échouent. Nodier est parfaitement conscient de la nécessité d'un équilibre entre le principe rationnel et le principe irrationnel : dans *Du fantastique en littérature* il attribue à la création littéraire une place intermédiaire entre la révélation surnaturelle (transcendante et nécessairement véridique) et le monde positif et matériel. Pour terminer, citons une phrase de Gautier qui porte sur l'écriture fantastique : « En art, une chose fausse peut être très vraie, et une chose vraie très fausse; tout dépend de l'exécution. »¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 38.

¹⁸ Théophile Gautier, *op.cit.*, p. 458.